marana york

Supplemento culturale di *Sportivissimo Magazine*

.humanitas loci.

Direttore responsabile **Luigi Borgo**, anno I - n. II - grafica e impaginazione: **mediafactory**edizioni - stampa: tipografia**danzo**

marana aurea

Nel primo numero di MY, pubblicavamo alcune pagine del romanzo di Francesco Busato, La montagna d'oro, in cui si raccontava la leggenda del "vitello d'oro", nascosto in una forra in prossimità di cima Marana, forra conosciuta "oltreché da un brigante, anche da un prete".
La leggenda di Marana montagna d'oro è ben attesta. Qui di seguito pubblichiamo un estratto di un saggio del 1985 di Giulio Pizzati, in cui si dà una lettura storico-geografica della ragione per cui Marana è stata, fin dall'antichità, associata all'oro.

Nei filò di Fongara si raccontava che in una caverna della montagna di Marana c'era un

di
Giulio Pizzati
con una nota di Luigi Borgo

idolo d'oro custodito da spiriti che avrebbero distrutto chi lo avesse cercato. Si diceva anche ci fosse un vitello d'oro nascosto in una grotta, ma chiunque avesse provato a cercarlo, sarebbe stato trasportato da un turbine. Secondo un'altra leggenda, il diavolo aveva nascosto nel ventre della montagna un immenso tesoro e che una volta all'anno lo esponeva al sole per asciugarlo. Dato il perdurare di tutte queste leggende, verso la metà dell'800, don Pozza, parroco di Fongara intraprese degli scavi. Trovò molte monete romane che purtroppo andarono disperse.
Nel 1858 Giacomo Bologna fece delle ricerche che portarono alla scoperta di alcune monete: due di Costante I, una di Aureliano, una di M. Aurelio Giuliano, una di Costanzo ed una forse di Costantino.
Nel 1876 Domenico Dal Lago trovò sei monete in prossimità della

segue a pag. 2

valdagno

100 anni di cambiamenti

Pubblichiamo la relazione che Maurizio Dal Lago ha tenuto all'Università Adulti/ Anziani di Valdagno il 21 settembre 2017

di
Maurizio Dal Lago

Come potete ben immaginare non è facile parlare in 60 minuti scarsi dei cambiamenti di Valdagno negli ultimi cento anni. Così ho individuato cinque mutamenti che mi sono sembrati importanti e, tanto per complicarmi la vita, comincio non dal 1917 ma dal febbraio del 1889.

1 – Il primo fondamentale cambiamento, infatti, lo trovo registrato in una lettera che il parroco di S. Clemente, don Pietro Nori, scrisse al vescovo di Vicenza Antonio Maria De Pol e attraverso di lui, a papa Leone XIII, per sottoporre loro il problema dell'astinenza dalle carni durante la Quaresima. Scrive don Nori:

"Per antico privilegio la parrocchia di Valdagno è dispensata dallo stretto magro nelle vigilie fra l'anno, mentre nella quaresima è vincolata dalla legge comune alla diocesi. Questa dispensa bastava quando il paese era dedito all'agricoltura e alla pastorizia e suppliva alla deficienza di pesce, non essendovene in tutta la valle alla distanza di molte miglia.
Da venti anni in circa si

segue a pag. 4

marana york

Supplemento culturale di:

Sportivissimo Magazine
Iscritto al Tribunale di Vicenza
il 21 dicembre 2005 n. 1124

edito da:

Mediafactory Edizioni, Cornedo (VI)

stampa:

Tipografia Danzo, Cornedo (VI)

Direttore:
Luigi Borgo

Testi di:
Mario Bardin, Luigi Borgo, Giuseppe Cengia Bevilacqua, Gioia Chilese, Maurizio Dal Lago, Gloria Maddalena, Marilì Menato, Giulio Nardon, Chiaria Piutti, Giulio Pizzati, Gianni Luigi Spagnolo, Giorgio Trivelli

Impaginazione grafica:
Elena Caneva, Mediafactory Edizioni

Per informazioni scrivere a:
sportivissimo@sportivissimo.net
oppure
chiamare al numero **0445 430985**
www.tipografiadanzo.com

il casus gibo

di
Luigi Borgo

Uno sguardo, rapido, alle Pleiadi - quelle che Umberto Saba avrebbe chiamato con poetica familiarità le "gallinelle" del musicale "pollaio" - dell'arte del ferro degli ultimi cent'anni, prima d'iniziare a scrivere di Gibo (Angelo Gilberto Perlotto) va dato: chi sono i sette o forse più artisti che, usando il ferro, hanno lasciato un segno nell'arte contemporanea? Dove s'inscrive la loro opera fabbrile tra le tante poetiche del nostro tempo? E poi il ferro, materia così antica ma anche così fortemente espressione sia della guerra, in specie della Prima guerra mondiale, sia del mondo industriale, che significato ha assunto tra i tanti, forse tutti, materiali a cui sono ricorsi gli artisti del Novecento e di oggi?

Rapidissimamente gli artisti del Novecento che hanno usato in modo significativo e ripetuto il ferro per le loro opere sono: gli statunitensi David Smith (1906-1965) e Richard Serra (1938), lo spagnolo Julio Gonzales (1876-1942), lo svizzero Jean Tinguely (1925-1991), il francese Pierre Fernandez Arman (1928-2005),

foto Piero Rasia

l'inglese Antony Caro (1924-2013) e gli italiani Ettore Colla (1896-1968), Berto Lardera (1911-1989), Toni Benetton (1910-1996), Pietro Consagra (1920-2005), Angelo Bozzola (1921-2010), Pino Castagna (1932-2017) , Eliseo Mattiacci (1940). Pur nell'originalità e anche in un certo isolamento dei loro percorsi artistici, più o meno tutti hanno condiviso sul ferro tre ragioni di scelta: la prima, "la poetica del rottame", del frammento di vita abbandonato come testimonianza di un recente drammatico passato: "il mio primo incontro con i rottami di ferro", scrive Ettore Colla, "è avvenuto subito dopo la guerra, nei luoghi dove si è combattuto... mi sono trovato di fronte al drammatico e fascinoso spettacolo dei materiali dilaniati, aggrovigliati, contorti... un mondo dissepolto, disgregato, aperto alla più gelida verità..."; la seconda ragione, il ferro come "scelta povera e libera", in opposizione al costoso e retorico marmo, sovraccarico di quella Storia, accusata da Nietzsche, nella Seconda Inattuale, di essere peso inutile e laccio limitante, ricatto e condizionamento continuo per l'uomo nuovo, libero e creativo; terza, "la scelta materica" quale calata nel profondo, nell'autentico, nel Vero: in quella "materia", appunto, sentita come "mater" del mondo. E con il ferro hanno prodotto opere ascrivibili ora al canone dell'astratto geometrico, come i grandi macchinari immaginifici, simbolici totem dell'età della macchina, oppure, è il caso di Richard Serra, installazioni di grandi strutture geometriche o, come Benetton, Bozzola e Castagna, di monumentali sculture ambientali; ora al canone dell'informale con opere evocanti figure vagamente antropomorfiche. In tutti i casi, comunque, nella querelle

segue a pag. 6/7

foto Piero Rasia

novecentesca e italianissima tra astratto e figurativo, gli artisti del ferro sono ascrivibili inequivocabilmente all'astrattismo.

Questo è il primo punto: l'arte fabbrile del Novecento che Gibo vede nelle esposizioni e studia nei cataloghi è arte astratta. Le Pleiadi del ferro emettono quel tipo preciso di suggestione.

Se questo è quanto avviene "fuori", nel mondo dell'arte, ben codificato dal suo celebre e funzionante "Sistema", c'è anche un cielo familiare, "nostrum", di artisti del ferro, con altre stelle luminose e importanti attorno a Gibo: il bisnonno Antonio Lora (1835-1922), il nonno Angelo Perlotto (1884-1962), lo zio Tito (1918-2008) e il padre Germano (1928-1991). Una dinastia di fabbri lunga ben più di un secolo, cui Gibo sente fortissimamente di appartenere. Sa, come egli dice, di avere "quello stesso demone dentro". In più occasioni ha ribadito il suo orgoglio nel dare seguito all'arte dei Perlotto, senza tuttavia nascondersi la fatica e la responsabilità di continuare una storia importante iniziata da altri tanto tempo prima.

Perché quella dei Lora-Perlotto è una delle storie di maestri fabbrili più significative d'Italia, cominciata nella bottega di Antonio nella Trissino bassa, poi proseguita nel laboratorio di Angelo, che poi diverrà quello di Germano e che oggi è di Gibo, e in quello di Tito, nella città alta di fronte alla monumentale entrata di Villa Trissino-Marzotto realizzata da Francesco Muttoni con la maestosa cancellata settecentesca di Girolamo Frigimelica.

Tra le innumerevoli opere di Antonio Lora vanno ricordate: il grande Grifo, realizzato tra il 1870 e il 1872; la cappella funeraria di Antonio Tomba, il valdagnese che fece fortuna in Argentina e che, ammalatosi, volle tornare nella sua Valdagno per esservi sepolto ma, essendo deceduto nel corso dell'attraversata atlantica, solo il suo cuore fu posto nella cappella in ferro e bronzo che Antonio aveva realizzato per lui; e poi il grande Arcangelo in ferro e rame del campanile di Trissino, alto 7 metri e 15 con un'apertura alare di 3 metri e 60, realizzato nel 1903 con la funzione anche di anemometro. Di Angelo, rilevanti sono le figure forgiate di Villa Rossato a Cornedo del 1928; la cancellata all'interno del Duomo di Valdagno del 1930, compiuta con decori di fiori e di grandi foglie; le opere in ferro ed argento cesellato della grotta di Lourdes di Chiampo e di Zimella. Di Tito, invece, le inferriate del 1960 con inscritti i profili di animali del bosco, i battisteri in rame sbalzato finemente cesellati presenti in varie chiese del Veneto (Monteviale, Gambellara, Negrar, Alte Ceccato...), il maestoso portale in bronzo della chiesa del Maglio di Sopra di Valdagno del 2001.

Di Germano la realizzazione delle grandi inferriate di protezione delle varie sedi della Banca Popolare di Vicenza, (Trissino, Cornedo, Vicenza) e le opere in ferro di arte sacra che adornano le chiese di Trissino, Castelfranco Veneto, Montorso.

L'arte di Antonio è la cesellatura: le sue opere sono imponenti ma leggere; le figure che egli riproduce, fantastiche come il Grifo, sembrano colte nell'atto di muoversi. Invero l'Arcangelo, essendo un anemometro, si muove di fatto. Sono opere ascrivibili al realismo magico del primo Novecento per la perfezione tecnica con la quale egli rende credibili e convincenti le sue visioni oniriche. L'arte di Angelo è la forgiatura: il ferro piegato nel fuoco. Le sue opere sono forti, ornate, ricche, massicce, mentre l'arte di Tito è il disegno e l'esattezza della battitura: le sue opere hanno una linearità e una pulizia esemplare che ritroviamo anche come tratto distintivo delle opere di Germano.

Questo è il secondo punto da tener presente. Gibo nasce tra fabbri-artisti importanti. Inoltre delle opere citate di Antonio Lora, ovvero il Grifo, la Cappella Tomba, l'Arcangelo di Trissino, lui sarà il restauratore. Il ferro dei Lora-Perlotto non solo gli sta attorno negli spazi e negli utensili ereditati, ma diventa parte di lui, perché Gibo letteralmente vi entra dentro, come nel caso del grande Arcangelo, che al suo interno può accogliere un uomo. Sono restauri, questi, data la mole e la complessità delle opere, che durano anni. Che lo impegnano in una ricostruzione puntuale di tanti pezzi irrimediabilmente corrosi dal tempo. Scrive: "la realizzazione di questi restauri mi ha concesso di sfiorare con mano e sentire col cuore emozioni straordinarie. Mi ha insegnato a riconoscere il sottile confine tra il saper fare e l'arte. Le opere di mio bisnonno Antonio trasmettono l'energia vitale dell'Artista che le ha prodotte".

Quindi il mondo del ferro di Gibo ha questi due "cieli" distinti: quello degli studi e delle ricerche sul contemporaneo che lo portano a conoscere le possibilità "astratte" del ferro e quello dell'appartenenza a un'antica famiglia di fabbri; da un lato, cioè, Gibo acquisisce i nuovi linguaggi dell'arte fabbrile, dall'altro compie la discesa nel profondo, attraverso i restauri delle opere del bisnonno, attraverso l'uso quotidiano di quegli spazi in cui forgiarono prima suo nonno e poi suo padre. Astrattismo e realismo magico; macchinari proto o post industriali e mitologici grifi; figure antropomorfe e arcangeli; installazioni di strutture geometriche e cancelli, cappelle battesimali, monumenti funebri con motivi floreali: il mondo di Gibo è tutto il mondo del ferro.

E lui? Gibo ha avuto la forza artistica di segnare un percorso e un discorso nuovo, potente e necessario. Dal carattere definito, proprio del vero artista. È stato scritto che le sue opere appartengono al genere iperrealista. L'iperrealismo è stato una corrente artistica in voga negli anni '70 negli Stati Uniti, centrata sulla sfida pittura versus fotografia nella rappresentazione oggettiva della realtà. Gli artisti iperrealisti volevano dimostrare che l'occhio umano sa cogliere le stesse cose dell'obbiettivo fotografico; che l'uomo sa eguagliarsi alla macchina. Anche nella scultura l'iperrealismo ha avuto un certo seguito con riproduzioni accuratissime da "museo delle cere". Si pensi ad artisti come Duane Hanson e John De Andrea che hanno rappresentato l'America dei frequentatori di fast-food, dei poliziotti all'angolo, dei turisti del "tutto compreso" attraverso riproduzioni tridimensionali perfette. Ma l'iperrealismo di Gibo è una cosa ancora diversa: esso non origina da una foto proiettata sulla tela per essere poi dipinta, né da uno sviluppo tridimensionale della foto perché diventi scultura. Né poi Gibo usa materiali che non siano ferro. Ovvero nelle sculture iperrealiste degli anni '80 la sagoma veniva vestita con abiti veri che la completavano. L'arte ricorreva a ciò che in origine non era arte. In Gibo questo non accade. È sempre il ferro che diventa all'occhio dell'uomo materia altra da sé. Dovremmo, quindi, cambiare il nome del canone delle opere di Gibo in "iperrealismo puro", dove non c'è un corrispettivo all'origine dell'opera d'arte che faccia da modello. La scultura nasce da un abbozzo su carta, quindi da un'idea, da un'intuizione dell'artista che ha la forza immaginativa e realizzativa di creare una scultura perfetta al punto che essa sia confondibile per quel dato oggetto che già conosciamo, di cui, tuttavia, non esiste una copia nella realtà. Vedendo la "carèga de paja", la riconosciamo subito come tale, ma quella "carèga de paja" è di ferro e non esiste nessuna "carèga de paja" che possa definirsi copia di quella di ferro, perché questa origina dalla mente di Gibo e noi la riconosciamo come tale solo perché essa già esiste nella nostra memoria.

Gibo sembra allora voglia, attraverso le sue sculture, tirar fuori dalla nostra memoria ciò che stiamo dimenticando: il tabàro e le sgàlmare; il cappello e l'ombrèla; la carèga e la mònega; la fionda e il bigòlo; il fiasco, la scudéla e il tajapàn; le uova e la fetta di salame; la vecchia e malconcia chitarra... oggetti dal nome dialettale, appartenenti a quel mondo contadino veneto che non c'è più. Sostituito da questa, sì, bovina modernità. "Dic nobis Maria: quid vidisti in vita?/ Ho visto trionfare le cose puttane, emarginarsi le vere". (Zanzotto, La Pasqua a Pieve di Soligo). Gli oggetti "dialettali" di Gibo fanno eco alle poesie di Zanzotto. Sono parole-oggetti di resistenza nella lotta contro una modernità che tutto appiattisce; poesie e sculture di ribellione a un presente, come si è detto, "liquido", che non sa esprimere valori solidi e durevoli. Nel dialetto e nei suoi oggetti, invece, vi sono ancora minuscole presenze delle nostre originarie potenzialità creative. La "carèga de paja" di Gibo racconta la fine di un mondo, della sua cultura e dei suoi riti, la trasformazione antropologica che tutti abbiamo subito, ma anche ci ricorda i valori della nostra storia attraverso la quale possiamo ancora salvarci.

Non si tratta, tuttavia, di una semplice rievocazione di un passato, povero ma autentico, che abbiamo perduto. Certo c'è anche un po' di nostalgia, soprattutto se si coglie quella vocazione narrativa che le sue opere pur hanno: "il tabàro polveroso di fierezza con le pieghe dei dolori da nascondere nel silenzio; la sedia della spossatezza alla fine del giorno; le sgàlmare per il camminare rassegnato della miseria, la valigia con le lacrime degli emigranti...", come ha scritto Bepi De Marzi; una narratività che diventa ancora più marcata nelle opere composte da più elementi: il libro avvolto nel filo spinato, per esempio, evoca in modo fin troppo diretto la sofferenza della guerra vissuta sui monti della sua terra, ma, dicevamo, il discorso artistico di Gibo va ben oltre.

Il suo iperrealismo puro se è "dialettale", ma potremmo chiamarlo anche "primitivo", nella scelta dei "temi" e nella "volontà di dire", per usare l'espressione dantesca, ciò che nel profondo ancora siamo, è attualissimo e "globale" nel denunciare e nel rifiutare la superficialità astorica del nostro presente.

(Quando si ascoltava Zanzotto parlare, si rimaneva colpiti della sua forte cadenza veneta; quando Gibo parla di arte, lo fa sempre usando il dialetto. Perché, sembra sia il pensiero sottointeso da entrambi, il dialetto non è la lingua dei palazzi della politica, dell'accademia, dei tribunali, dei giornali, delle chiese; né in dialetto si scrivono email o sms, né si fa amicizia su Facebook o si comunica su Instagram. Il dialetto è una lingua altra: è la loro/

Arbor mali, 2017 foto Piero Rasia

Mater Dei, 2017 foto Piero Rasia

nostra lingua segreta del Vero, e come tale, della poesia e dell'arte).

Con i "libri", che appartengono anch'essi a un mondo antico, ma non rurale, Gibo potenzia ulteriormente il suo grido di denuncia. Se, infatti, la grande sfida della contemporaneità tecnologica è quella di rendere le immagini virtuali reali, Gibo l'accetta totalmente. Ferro contro pixel; un fabbro contro i programmatori in 3D. Ciascuno dei libri che compongono "I dodici Apostoli" sono perfette cinquecentine senza corrispettivo in pergamena. Chi le osserva ne viene ingannato. Le prende in mano e solo dopo, per la loro pesantezza, si accorge che sono opere in ferro. Ma l'inganno è avvenuto. Com'era accaduto anche con la "sedia de paja", con la "giacca", con il "tegamino di uova". Sorprendendoci, Gibo ci mette a nudo per sferzare il suo colpo durissimo. Com'è possibile non saper riconoscere un libro che di carta non è? "Quanto mona sei?" ti chiederebbero gli amici allo zanzottiano "Snack bar al Canton". Quanto ignorante sei? Ecco l'accusa, dura e tragica: abbiamo visto tutto negli schermi dei nostri computer, ma non sappiamo più nemmeno distinguere la carta dal ferro.

È, esattamente, questa la misura della conoscenza oggi. Spavaldi riconosciamo immediatamente di che cosa si tratta e ne diciamo il nome, per accorgerci, stupiti, che non sappiamo nemmeno più nominare correttamente le cose che credevamo di conoscere. A questo punto il libro può rimanere chiuso, perché evidentemente noi non sappiamo più leggere, intus legere, e il libro infatti è chiuso. I libri di Gibo sono simboli dei non saperi del nostro tempo. Quelli che originano da Internet, dove possiamo essere istruiti su tutto, senza conoscere nulla, dove esistono amicizie o perfino amori tra persone che non si sono mai toccate. Crediamo di conoscere ma ciò che conosciamo è solo inganno. L'uomo al tempo del web ha visto tutto, ma conosce meno la realtà dell'uomo quando era contadino, questo ci dice Gibo.

Aggiungendo, però, che non è l'uomo a esser cambiato. L'uomo è sempre lo stesso, ha sempre la stessa curiosità per l'arte, per la scienza, per la vita; ha sempre infinite passioni che lo animano. È il mondo a esser cambiato. Il mondo che è diventato prima ipertecnologico e poi web. In un prossimo futuro, già si dice, saremo tutti cittadini di Google provvisoriamente domiciliati in qualche angolo del Pianeta. Il mondo non è più quello rurale di un tempo; nemmeno quello industriale di ieri, nemmeno quello terrestre di oggi.

Il mondo è cambiato, l'uomo no. L'uomo prova oggi la stessa curiosità e meraviglia ed emozione per il libro in ferro di Gibo che, millenni fa, ha vissuto davanti al mare, vicino al fuoco, sotto il cielo stellato. Non è l'uomo a essere cambiato, è il mondo che non è più lo stesso.

Mettendoci di fronte alla nostra ignoranza, Gibo ci invita a destarci. Riconoscendo, socraticamente, di non sapere, possiamo riprendere il cammino della conoscenza. Allora dopo un primo momento di stupore per aver confuso un libro di ferro per una cinquecentina e un secondo momento in cui Gibo/Socrate ci mette a nudo davanti al falso sapere dei nostri tempi, ve n'è un terzo, definitivo ed edificante: il libro di ferro diventa tra le mani un lingotto, aureo, per il compimento di gioielli in forma di pensieri. Da quella materia, da quell'arte che chiama arte, sta a noi formulare parole che diventeranno pensieri. Se questo accadrà, saranno parole e pensieri di salvezza. E l'evangelizzazione sarà ancora. _my_

le cinque carèghe di gibo

di
Luigi Borgo

Più di altre, la trentennale ricerca artistica di Gibo si è dipanata essenzialmente per grandi cicli tematici, avendo Gibo trovato fin da subito la sua speciale cifra stilistica nel canone dell'iperrealismo e ad esso avendovi dato un proprio originale apporto: quel contenuto di "purezza", per cui ogni opera non è copia, ma invenzione di un oggetto solo ascrivibile al reale e non a esso appartenente, e in cui ogni opera ha un solo materiale compositivo, il ferro, che assume di volta in volta sembianze altre da sé. Questa assolutezza formale e questa unicità nella scelta materica per la propria opera fanno sì che la vicenda artistica di Gibo abbia le sue più significative variazioni e tensioni nei temi di volta in volta assunti e, quindi, la sua "narrazione" non possa che avvenire attraverso di essi. È una prospettiva critica, questa, di "minoranza" nella storia dell'arte degli ultimi cent'anni, in cui le dinamiche della forma nella pluralità dei materiali adottati dai vari artisti sono state dominanti. Inoltre più di ogni altro, il canone artistico dell'iperrealismo ha un fine estetico dichiarato: la più totale somiglianza al reale fino, titanicamente, a sostituirvisi, addirittura a sovrastarlo, per perpetrare l'inganno che ciò che non è, sia. Ne consegue allora che l'opera iperrealista nella sua chiara tensione a essere più reale del reale, abbia – anche in questo caso in una posizione d'eccezione rispetto a qualsiasi altro canone artistico – una manifesta verificabilità dell'esito. Il quale non è discutibile. O ha l'impronta del reale al punto di confonderci oppure è un fallimento. Pertanto l'esattezza, che è il secondo momento dell'arte, il primo è l'ispirazione, è un carattere dato della poetica iperrealista, dove la materia, nel caso di Gibo il "dinastico" ferro, non deve essere più riconoscibile come tale. Potrebbe aprirsi qui una nuova pagina su questo ferro atavico – sono più di cent'anni e sono quattro generazioni che i Lora-Perlotto, di cui Gibo è un diretto discendente, sono artisti del ferro, impiegato ogni volta con canoni formali diversi. Una pagina di critica psicologica. Nella vocazione iperrealista di Gibo, che lo porta, per statuto interno, a usare il ferro affinché non sia più riconoscibile come ferro, potrebbe celarsi il desiderio, se non proprio di "uccidere" la sua storia, di realizzarne uno scarto, quasi una fuga libertaria… in modo che il prossimo artista dei Perlotto possa usare, senza scandalo familiare, qualsiasi materiale… Ma questa è solo una suggestione.

Nella compiutezza formale e nella monacale scelta materica un'interpretazione psicologica delle scelte gibiane centrate sull'eterna, e ormai banale, ribellione dal sangue avito, dice poco, così come una lettura formale-strutturalistica delle sue creazioni è scarsamente applicabile: l'impiego di 120 metri di tondino di ferro da 5, 6, talvolta anche da 8 mm, intrecciato per innumerevoli volte da passaggi a mano per realizzare la seduta della sedia è una curiosità, più che un significato. Vero è, invece, che in questa metamorfosi del ferro in legno, paglia (le carèghe)… in carta, budello, velluto (i libri)… in uova, salame, tabàro, sgàlmare (la memoria contadina)… in pomodori, verze, asparagi, uva (l'orto)… pennelli, tubetti, colore (i cavalletti d'arte)… in qualsiasi materia, in tutta la materia… Gibo vive e fa vivere, a chi ne ammira l'opera, l'essenza dell'arte, la sua potenza e magia trasformista, per cui da un segno nasce un senso, da una figura un'emozione nuova per – il verbo che segue è di David Maria Turoldo - il nostro "giovare", ovvero per la nostra gioia nel giovamento.

E allora perché Gibo addotta il canone iperrealista, primo e unico nell'affollato panorama mondiale degli scultori del ferro? Tutte le correnti artistiche sono, a mio avviso, sempre seconde a un evento storico "epocale", che ha fatto loro da "incubatrice" e di cui esse poi sono state lo sviluppo estetico-formale-intellettuale. Mi spiego: prima viene l'età delle grandi Signorie con i loro commerci e la loro nuova forza economica e poi la grande arte del Rinascimento, che di quel mondo si è fatta canone estetico e contenuto di lode e di critica; prima accade la Contro Riforma poi l'Arte Barocca; prima la Rivoluzione Cosmologica poi l'Illuminismo; prima la Rivoluzione Industriale poi il Romanticismo, prima le Guerre mondiali poi l'Esistenzialismo… La scelta iperrealista di Gibo risale agli anni Ottanta, agli albori di quello che è stato lo sconvolgimento "forte" della nostra Età della Tecnica con l'inizio di quella che potremmo chiamare la Web Side Story. Il computer e le sue applicazioni hanno rimesso in gioco con nuova potenza la corrente iperrealista, nata negli anni Settanta con il diffondersi della fotografia, l'altra macchina. Gibo è il primo e attualmente ancora il solo scultore del ferro a produrre arte iperrealista, riconoscendovi, nella sfida ferro versus pixel nella rappresentazione esatta del reale, il linguaggio più penetrante e dirompente per esprimere il proprio libero, critico, artistico, salvifico, ma a questo punto potremmo anche dire "giovevole e gioviale", discorso sul contemporaneo.

Sono quindi i temi a formare i capitoli della storia di Gibo. Storia di significati e non di significanti. E i temi sono il libro, l'orto, la memoria contadina, le metal-morfosi, le nature morte, i cavalletti di pittura. Ogni tema è un momento del suo speciale sentire di uomo e di artista nell'instabile età dei cloud. E quello delle sedie, il più contenuto per numero di opere, soltanto 5, è centrale della sua ricerca, come lo stesso Gibo, sempre vigile sulla sue intenzionalità comunicative, ci svela in un suo scritto.

Prima di lasciare a lui la parola, va fatta una premessa. Dei temi gibiani, i più, tra cui le nostre Carèghe, appartengono al mondo rurale-naturale di quella provincia veneta, di cui Gibo è originario. Franco Fortini, parlando di un altro artista veneto fortemente ispirato dal paesaggio della sua terra, Zanzotto, ha scritto, che questa dominanza tematica di tipo naturalistico si spiega dal fatto che in provincia la natura "si libera" più facilmente che in città, perché lì, in specie nella terra veneta, è la società a essere "immobilizzata". La natura veneta, fa notare Fortini da una prospettiva esogena, è più vitale della società veneta. Ferdinando Bandini, da una prospettiva opposta, endogena, gli ha risposto che è proprio nella provincia veneta, in quello che poi si sarebbe chiamato Nordest, si sono vissute in modo "molto più violento" quelle trasformazioni sociali e culturali, iniziate già negli anni Cinquanta in Italia, che sono state la causa del nostro presente attuale. Questi radicali cambiamenti si sono avvertiti sulla pelle dei veneti più di quanto "non potesse percepire un pigro sguardo 'metropolitano', reso pigro perché quanto di nuovo appariva gli poteva sembrare erroneamente simile a fenomeni pregressi e consolidati". La modernità devastante di fine XX secolo, insomma, è stata più sconvolgente in provincia che nelle grandi città. Il secolo che era iniziato mettendo in crisi tutto, con dichiarazioni di morte di ogni valore, morte di Dio, morte della cultura, dell'arte, della poesia, della famiglia, si concludeva con la morte, ma in questo caso non solo dichiarata, ma di fatto, dei valori della terra e delle sue tradizioni. Crisi umana e crisi sociale.

Mistica solitudine, 2011 *foto Nadia Rasia*

Rosso primavera, 2015 ***foto Nadia Rasia***

Così tutto un mondo rurale veniva violentemente spazzato via. Abbattute le fattorie e divelte le colture per erigere scriteriatamente condomini e capannoni; bruciati i vecchi mobili e le vecchie sedie di paglia per far posto, prima, a quelli in formica e a quelli plastica, poi, alle nuove sedie in simil-paglia prodotte in Cina. "È stata la nostra lunga notte dei Cristalli", racconta Gibo, "là si bruciarono i libri e la libertà di pensiero, qui si bruciavano le carèghe e le nostre origini". Con la differenza, però, che i libri erano bruciati dai nazisti, storicamente il male assoluto dell'Umanità, le carèghe dal medesimo sangue di chi le aveva costruite e sempre fatte aggiustare. Di Zanzotto, tratto da "Idioma":

Conzacareghe, caregheta

Riva riva i caregheta
Che i é cofà 'na società segreta
I à 'n dèrego che sol che lori i sa
E 'na sior'Ana che sol che lori i sa:
eco 'l primo che 'l passa,
l'impaja la carega e inte la paja 'l ghe assa
una renga che 'l gat sgrifarà via,
cussì quel che vien dopo, bon colega,
catarà 'na carega
anca lu da inpajar, e così sia.

Impagliatori di seggiole, seggiolai

Arrivano arrivano i seggiolai
che formano tra loro quasi una società segreta,
usano un gergo che solo loro conoscono
e hanno un vuoto in pancia che loro soli sanno:
ecco il primo che passa,
impaglia la sedia e tra la paglia lascia
un'aringa che il gatto strapperà via
così chi verrà dopo, buon collega,
troverà una sedia
anche lui da impagliare, e così sia.

Era un mondo rurale in cui la solidarietà lavorativa esisteva e non esisteva la concorrenza. Un seggiolaio aveva sempre una seduta in paglia da poter rifare. Glielo garantiva chi era venuto a svolgere il lavoro prima di lui, lasciando un po' di unto d'aringa tra i nuovi steli, al resto poi ci pensava il gatto.
La prima "carèga" di Gibo è del 1998, in merito alla quale scrive di esser stato ispirato dal ricordo del nonno Francesco, che aveva una "sua" carèga, come ognuno in casa aveva la propria, di cui era anche responsabile. La "carèga" era il suo "trono" di capofamiglia, racconta Gibo, e del suo corpo la sedia aveva preso lo stampo: la seduta era sfondata dal peso e dai decenni di utilizzo. "Quando furtivamente mi ci sedevo da piccolo, avevo la percezione di tutta l'imponenza del suo corpo adulto rispetto al mio di bambino". Fa notare Angelo Falmi, artista oggi impegnato nella realizzazione di una serie di 99 tele sul tema della sedia, che essa è l'oggetto più antropomorfico di ogni altro. Ogni sua parte rinvia nella forma e nel lessico al corpo umano: schienale, braccioli, seduta, gambe, piedi. Quasi la sedia fosse l'ombra o l'angelo custode dell'uomo, pronto sempre a soccorrerlo e a dar a lui un sostegno. La sedia di nonno Francesco scrive Gibo: "non aveva mai un posto definito, girava per la casa e per la corte seguendo il sole: al mattino era affianco all'uscio con una scodella e un cucchiaio, a mezzogiorno stava a capotavola per il pranzo, nelle ore calde del meriggio la si vedeva sotto la pergola e al tramonto vicino al camino scoppiettante. Spiriti fluttuanti la spostavano di continuo, ombre che non riuscivo ad acchiappare".

Nel 2014, sedici anni dopo quella prima prova, Gibo ne realizzerà un'altra, intitolata "Loro dove sono?", nel cui schienale è appesa una fionda, il gioco infantile preferito da Gibo. Nella seduta sfondata torna il nonno e, attraverso la fionda, Gibo bambino. Potrebbe sembrare la più pascoliana delle sue opere: una "regressione all'infanzia", dove resuscitare il nonno e rasserenarsi sotto la sua protezione, rivivendo la felicità delle ore spensierate trascorse a giocare con la fionda nei campi e nella corte di casa, fuori dalla storia e dai suoi orrori, lontano dalla decadenza sociale e i suoi obbrobri. Ma in Gibo non c'è, come in Pascoli, una fuga dal mondo, non c'è il desiderio di rinchiudersi nel proprio "nido" familiare, nella sicurezza del sangue come ultima salvezza, perché in Gibo non c'è quella paura della morte, che era al centro della poesia del Pascoli. Il suo simbolismo non è, quindi, di tipo psicologico, ma storico-sociologico. Anche nell'altro suo grande tema, quello dell'Orto, non vi è un ricorre alla natura per fuggire dal presente, ma la natura, gli ortaggi, come appunto le carèghe, le opere della memoria contadina, fino ai libri, sono i temi-oggetti con cui contrastare la deriva sociale e umana del suo tempo.

Prova ne è la carèga, realizzata (2011) tra le due sopra menzionate, dedicata alla figura di Padre David Maria Turoldo e intitolata "Mistica solitudine". Gibo ha conosciuto Turoldo. Si erano incontrati verso la fine degli anni Settanta. Gibo conserva una pagina mirabile del suo diario su quel giorno. Era una mattina di primavera e lui frequentava, senza voglia, la scuola per geometri a Vicenza. A volte gli era proprio difficile entrare in classe e così "marinava". Lo faceva da solo, senza compagni. In quelle ore di non istruzione, doveva pensare, per questo preferiva andare da solo in giro per la città. Quella mattina di primavera sale a Monte Berico. È il posto ideale, quando c'è il sole e la primavera è tutto uno sbocciare. Ma Gibo, quella mattina, entra in basilica. C'è un po' di gente ma poca e, rispetto alla luce abbagliante del belvedere, dentro è quasi buio pesto. Passando davanti a un banco, sente una voce che gli dice: "tu, dove vai?" È una voce cavernosa, profonda, antica, che esce da un volto di frate d'altri tempi, con un naso grande, piovorno, e con i capelli filiformi che scendono lunghi ai lati, ad allungare quel volto già di per sé lungo. È Padre David Maria Turoldo. Gibo prima tenta una scusa: "gli dissi che c'era sciopero", ma subito si sente rispondere: "bugiardo". Allora confessa: "ho marinato la scuola". Turoldo sa che non si marina la scuola per entrare in una basilica. Parlano un po', quindi Turoldo, congedandolo, gli dice: "tra dieci giorni ci rivediamo qui, però dopo la scuola, e mi dirai dove ti ha portato il tuo pensare".
Dopo il nonno Francesco, è la seconda persona cui Gibo dedica una carèga. Evidentemente ha sentito il dovere di fissare l'impronta anche di quella vita speciale. Turoldo era friulano e alla terra e all'umiltà delle sue origini è sempre stato fedele. Le carèghe de paja appartengono anche alla sua storia. Vi è una poesia molto bella di Turoldo, cara a Gibo, che di fronte ai grandi misteri della fede, che sono della stessa materia con cui sono fatti gli irrisolvibili misteri dell'arte, dice:

Signore,
ma da me avrai appena
rudi versi: stanze di versi degni della mia
miseria d'origine.
Ad altri [...] celebrare il favoloso corteo:
[...] Ma la madre mia contadina
del mio Friuli, la più povera
del paese usava dirmi: "Figlio
sono cose troppo grandi per noi!"

Questa altissima umiltà è anche nelle carèghe di Gibo, che esprimono la voce della terra natale, del Veneto rurale, ricco di fede e di poesia. Non è allora una fuga pascoliana nel "nido", quella che le Carèghe di Gibo evocano, ma è un andare verso quella "verità" che il mondo contadino, con i suoi dolori e sofferenze, con la sua umiltà e sincerità, con il suo saper lavorare e il suo sacro rispetto per il lavoro altrui, sapeva esprimere.
Turoldo è stato un poeta che ha trascinato in giudizio la storia e il presente. Della sua poesia si è detto che contenesse un tono "biblico-profetico". Se osserviamo l'ultima carèga di Gibo, quella realizzata nel 2016 e intitolata con l'espressione biblica "Sic Turbo" con una trottola posta sulla seduta quasi a gridare con Turoldo: "più non distruggere il mio tempo, occidente", ovvero ferma la trottola della follia dilagante, oppure se riflettiamo sul messaggio dichiarato fin dal titolo della collana dei libri "I Dodici Apostoli" del 2017, titolo "biblico-profetico-evangelico", cogliamo la profonda affinità dell'opera di Gibo con il pensiero turoldiano, da cui si definisce il senso di quel ricorrere al tema contadino, etico e valoriale, non pascoliano ma, si potrebbe dire, di scuola veneta: oltre a Turoldo, Zanzotto, Camon, Rigoni Stern e prima di tutti Pasolini poeta di Casarsa.
Ma la carèga dedicata a Turoldo tocca anche un aspetto personale del vecchio prete-poeta-profeta, la sua solitudine, la sua consapevolezza di essere stato dimenticato dagli uomini, quegli "ultimi", per i quali aveva avuto un impegno quotidiano per tutta la vita. Le sue prediche nel Duomo di Milano, le sue invettive, le sue dichiarazioni, i suoi lamenti, la sua spinta a voler rinnovare anche l'istituzione religiosa, la sua stessa poesia alla fine caddero nel vuoto.

...Poi
il buio assoluto
compatto come pece:
un buio da non sentirsi più
neppure esistenti

Poi il silenzio
solo silenzio
assoluto silenzio:
muto
plumbeo
fittissimo
silenzio!

La solitudine irrisolvibile di Turoldo rivive nel "racconto" della carèga di Gibo per diventare la solitudine in cui è sprofondato l'uomo contemporaneo. Le sedie sono vuote. Testimoni di una presenza che fu. Angeli custodi senza più uomo. Nessuno ora viene a occuparle. Cessata è la partecipazione. Tutti viviamo a distanza sulle piattaforme o dentro la net di virtuali dialoghi amicali, in ogni momento interessati alle necessarie informazioni meteorologiche, offerte dalle App dei nostri cellulari. Le sedie sono vuote attorno al tavolo della famiglia, nelle navate delle chiese, nelle sedi di partito, nei salotti degli incontri culturali, nelle sale dei cinematografi, nelle platee dei teatri. Quanta fatica a riempire qualche posto, quando ci si incaponisce a farlo.

Sono 5 le sedie di Gibo... un numero dispari, come se alla sua tavola ci fosse una sedia pronta ad aggiungersi, affianco a quella dedicata a Vivaldi, intitolata "Rosso primavera", realizzata nel 2015, la più virtuosa di tutte con il suo violino, sublime omaggio alla "veniticità" e al genio della sua gente: è la sedia dell'artista, del poeta, a cui chiedere un segno...

Un verso...
Fessura sull'infinito come
Il costato aperto di Cristo...
Un solo verso può fare
"più grande l'universo".
(David Maria Turoldo)_my_